

SANTIAGO AGUILAR Y
BERNARDO SÁNCHEZ

Rafael Azcona.
Lo que no pudo ser
(y lo que fue de aquella manera)

Índice

Prólogo: Un oficio de viajantes	II
1. Tanteando en la oscuridad	17
<i>Los ilusos - Las novelas de Jack O'Relly - El repelente niño</i> <i>Vicente - Los muertos no se tocan, nene - El pisito</i>	
2. Lugares para quererse (vedados por la censura)	37
<i>Un rincón para querernos - El ataúd - Vacaciones en</i> <i>Canarias - Escala en Tenerife - El secreto de los hombres</i> <i>azules - El cochecito</i>	
3. Un <i>playboy</i> , un caballo y dos chicas de coro	57
<i>Te espero en Eslava - Dos chicas de coro - Lazarillo de</i> <i>Tormes - Los aficionados - Tierra de nadie - I tiffosi</i> <i>della corrida - Caronte - El play-boy - Los pícaros - Les</i> <i>Combinards - La fabbrica dei soldi</i>	
4. Una carrera (de obstáculos) internacional	85
<i>L'infidelità coniugale - Viaggio in America - El poder de</i> <i>la mafia - L'ape regina - Se acabó el negocio - L'uomo dei</i> <i>cinque palloni - Break Up - Il professore - Il magnifico</i> <i>cornuto - Una esposa americana - ¡Qué dulce es morir así! -</i> <i>El gordito relleno - La Famille c'est sacré - L'estate</i>	
5. La travesía del desierto junto a Berlanga	113
<i>El verdugo - El playboy impotente - Ideas para Cinerama -</i> <i>Crecimiento demográfico -El adulterio - Arturo - Inseminación</i> <i>artificial - Los días fecundos - Una noche embarazosa -</i> <i>Historia de amor - La boda - El viudo - Los españoles y el</i> <i>amor - La bomba de Palomares</i>	

6. Trabajando para Cesáreo	155
<i>Ese matrimonio informal - La boutique - A mi querida mamá, en el día de su santo - La demolición - ¡Vivan los novios!</i>	
7. Un castillo para toda la vida	171
<i>El castillo - La audiencia - La sustancia interior</i>	
8. Azcona va a la Escuela (de Barcelona)	185
<i>Tuset Street - Dillinger è morto - Ícaro</i>	
9. París, 1973	209
<i>La gran comilona - Tamaño natural - La prima Angélica</i>	
10. El fin de la censura	225
<i>El anacoreta - Pintadas - Animales domésticos - Bodas de oro - Matrícula de honor</i>	
11. Dos obras maestras de la «fase espiritual»	233
<i>El laberinto - Las hermanas del Don</i>	
12. Ideas que vuelan diecisiete minutos	249
<i>Los europeos - Caronte - Casanova - Viejo travesti - Il santone - El Vaticano - Picaresca - El Buscón - Los aficionados - La bomba de Palomares - La Famille c'est sacré - Prova di matrimonio - Las ceremonias - La esposa americana - Italoamericano en Brooklyn - La boutique - Calderón en Londres - La trapera - Don Juan Tenorio - Estudio amueblado 2.P. - El museo no se rinde - Animales domésticos - Pintadas - Cómo ser mujer y no morir en el intento - Cadaqués 1927 - Manolete - Belmonte - Pepe - Nacional IV - ¡Viva Rusia! - Alta seducción - Las cosas del querer II - Preciosa - La paella - Crónicas urbanas - El jardín de Villa Valeria - Cuento de Navidad - Casablanca Bar Restaurant - Solsticios y equinoccios - Que con el alma no puedo - Episodios populares - El clavo - El misterio Galíndez - Son del vaivén - A la caza del último hombre salvaje - La isla</i>	
13. Fin de viaje	307
Referencias	309
Filmografía	325

*Dedicado a José Luis García Sánchez, con quien pasó
Rafael Azcona un cuarto de siglo, entre siglos, ideando
historias, realizadas o no, todas buenas.*

*Nuestro agradecimiento a: Luis Alegre, José Luis
García Berlanga, José Luis Borau, Jordi Costa,
Manuel Hidalgo, Juan Gona, Manuel Gutiérrez
Aragón, Pedro Olea, Carmen Otero (Filmoteca
Española), Alicia Salvador, Lorenzo Silva, Eva Ugarte
y Jordi Vidal Amorós (Films 59).*

—¿Ha tenido usted muchas «ideas felices»?

—¿Una de esas ideas que en los tebeos encendía una bombilla sobre la cabeza del pensador? Pues, no. Las mías no pasan de ser tanteos en la oscuridad.

—Pues tantea usted muy bien.

—No crea. Menudas hostias me he dado.

(Rafael Azcona, 2006)

Existen ideas bellísimas que después castran todo. En un primer momento parecen la mejor invención del mundo, pero cuando las vas a realizar, te das cuenta que es imposible.

(Rafael Azcona, 1983)

Rafael —aparte de un genio para todo— tenía una memoria prodigiosa y lo iba archivando todo. Había aprendido de trabajar con Zavattini la técnica de guardar para otra historia lo que en un guion le sobraba. «No, hombre, no, es que eso no vale». «Ah, bueno», y Zavattini hacía un ademán de guardárselo como si fuera una tarjeta y decía: «Pues me lo guardo para otra película». Rafael contaba mucho eso porque, claro, cuando hay una buena situación, pues te puede servir para una película o para otra. Quedaba ahí archivado.

(José Luis García Sánchez, 2016)

Jamás he escrito sin una causa justificada, o sea, sin haber firmado antes un contrato. He escrito, eso sí, tratamientos y guiones que no se han convertido en

películas en España, por razones de censura, ni en Italia, porque los productores prefirieron no correr riesgos.

(*Rafael Azcona*, 1968)

Cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismos no tengan gravedad, creen por la reiteración un clima lascivo, brutal, grosero o morboso, la película será prohibida.

(*Normas de censura cinematográfica*,
Manuel Fraga Iribarne, 1963)

PRÓLOGO

Un oficio de viajeros

«¿SABE EN QUÉ GUION me gustaría trabajar?», le preguntaba Rafael Azcona a su entrevistador, Paolo Smoglia, en 1983. Le acababan de dar el Premio Ennio Flaiano. Todo andaba, pues, entre pares. Azcona despejaba, sin tardar, el interrogante: «Es sencillísimo: un señor que busca en casa una tarjeta de visita que puso en algún lugar que no recuerda. Yo creo que esto es posible, no hay trama, no hay nada».

No en una tarjeta de visita —que de eso tardaría en gastar Azcona; bastante con una habitación en una pensión, un velador en un café y unos versos a medianoche—, pero sí que en su Documento Nacional de Identidad figuró durante tiempo como profesión la de «viajante»; la misma profesión —seguramente no por casualidad— que Gregorio Samsa, en quien se miraba en algunas de sus circunstancias. A la altura de 1958, Azcona, que llevaba solo horas en el mundo del cine, aún declaraba en su carnet una profesión que nunca ejerció —también se había matriculado en 1945 en la Escuela de Comercio de Logroño, de donde se salía perito mercantil; pero expediente en blanco, «no hay nada»—; aunque quizá sí le sirviera de pasaporte en algunos sitios: «Rafael Azcona Fernández, viajante de Logroño». Era ser alguien. No poeta o humorista. No digamos guionista. Y no cabe duda —si así se mira— que viajar de Logroño

a Madrid, y de Madrid a Ibiza, a Roma o a Nueva York, y de la literatura al cine, lo transformó en el Rafael Azcona que en 1983 recibía el Flaiano. Ya para entonces, por cierto, a Ennio Flaiano le podían haber dado igualmente un Premio Rafael Azcona.

No aclara Azcona en la sinopsis que le hace a Smoglia si la tarjeta de visita del tal señor es la de este señor o la de otro; pero lo que importa es que el asunto consiste en buscar una identidad perdida en un lugar indeterminado. Intentar recuperarte a ti mismo reencontrando tus credenciales; incluso en otra tarjeta de presentación que no sea la tuya propia. En ese señor cualquiera, un homólogo de K., podríamos volcar muchos personajes de Azcona, participados por Azcona. Los reconocemos en la futilidad de sus empeños, de sus pretensiones, de sus negocios, de sus deseos: las formas, en fin, que adopta la búsqueda de algo o de alguien; búsqueda que con tanta frecuencia se suele manifestar infructuosa, o estorbada, o prohibida. O extraviada definitivamente en el laberinto.

No conseguir tus objetivos es el motivo azconiano.

Se parece mucho esa tarjeta de visita, en su circuito de accidentes y en su destino incógnito, a la biografía de las ideas que —desde luego en el caso del cine—, camino de ponerlas negro sobre blanco con la intención de que prosperen hasta su filmación, son objeto de transformación, de producción, de retraso, de trasplante, de *pentimento*, de amputación, de censura y autocensura, de cambio de manos; cuando no, sencillamente, son imposibles. Ideas sujetas también a la gran paradoja de la creatividad; y es que algunas de las preferidas por sus ideólogos no solo no se realizarían nunca, sino que el tiempo demostró que no eran las mejores. Que podían ser, sí, grandes ideas, pero que a la hora de materializarlas, como le reconocerá también Azcona a Smoglia en otro momento de la entrevista, son «castradoras» del total del proyecto. ¿Sería una de ellas esta idea de la tarjeta de visita perdida?

Por todo esto, la ambición de Azcona de una historia sin trama y sin nada, como en blanco, lejos de ser un fracaso o una renuncia

a dotar de contenido y desarrollo a un libreto, supone la reabsorción de cualquier drama, como el blanco refleja todos los colores. Pero sin la responsabilidad de fijar o de elegir nada. Estaríamos muy cerca del argumentario del personaje de Manolo en *Belle Époque*, por la que Fernando Trueba y Andrés Vicente Gómez recogerían un Óscar en 1994. Manolo (Fernando Fernán-Gómez) es un pintor aficionado que ha decidido hace tiempo abandonar los pinceles a favor de la integridad de la tela. Manolo, en su estudio, discurrea en estos términos con Fernando (Jorge Sanz), su huésped:

Lo que quizá fue cochera de la casa se ha convertido en estudio de pintor. En alguna parte hay un caballete con un lienzo cubierto por una tela de saco, y por todas las partes lienzos enmarcados y sin enmarcar vueltos de cara contra los muros. En una mesa llena de tubos de pintura y pinceles resecos, la luz se concentra en la omnipresente botella de anís. Manolo, con la copa al alcance de la mano, diluye en un bote el fosilizado contenido de un tubo de óleo amarillo.

MANOLO: Años hace que no entraba aquí... Lo dejé el día que comprendí que la pintura se había acabado.

Fernando, sinceramente interesado, escucha cerca de Luz, que arrodillada en el suelo pinta en un tercio horizontal de la sábana una franja roja.

FERNANDO: No te entiendo...

Manolo, sorbiendo de su copa, va hacia el caballete:

MANOLO: Pues es muy sencillo... ¿A qué seguir pitando si en pintura ya estaba todo hecho, me dije? Y en lugar de seguir remediando lo que quizá quedó resuelto en Altamira de una vez para siempre, yo opté por el respeto al lienzo...

Retira la tela de saco que cubría el caballete. En él hay un lienzo en blanco, pero firmado en un ángulo. Tras una pausa, presenta seriecísimo:

MANOLO: Mi última obra. Última y definitiva, porque como comprenderás, aquí no caben las variaciones.

O como diría José Luis Borau: «La mejor película es aquella en la que no ves nada». Pero ya llegaremos a Borau.

En el guion —o su ausencia— que Azcona aspiraba a «trabajar», la falta de trama es la suma de todas las tramas (con sus varia-

I. Tanteando en la oscuridad

*Los ilusos - Las novelas de Jack O'Reilly - El repelente niño Vicente -
Los muertos no se tocan, nene - El pisito*

LA PRIMERA PELÍCULA YA no fue. Pero luego llegaremos a eso.

Los años logroñeses de Rafael Azcona, entre 1926 y 1951, constituyeron lo que podríamos denominar un fermento de su empeño literario; desde el lector alevín al joven «semiliterato» que formó, en torno a la veintena, una fratria con otros dos entusiastas de las letras: José María Cañas y Marcos Martínez. Los tres amigos simultaneaban sus empleos menestrales —*barman*, empleado de juguetería y, Azcona, oficios varios, mancebo de botica o recadero en una fábrica de *toffée*— con el intento, por separado y compartido, de rellenar cuartillas con versos, argumentos de novelas y hasta —en un momento dado— guiones cinematográficos. Y anhelar así, desde la provincia, la gloria de las letras. Allí quedaron abocetadas o mayormente parlamentadas, en los veladores de la cafetería Los Leones —desde la que los gamberros de la bardemiana *Calle Mayor* ojearían «el vuelo de la paloma»— o en un cuarto de la casa de Cañas en la calle Juan Lobo, ideas más o menos peregrinas. Como la siguiente, por ejemplo, que bien podría haber sido material para *La Codorniz*, revista a la que Azcona, sin ser aún Azcona, enviaba de vez cuando artículos que nunca le publicaron:

Allí emborronaron sus primeras cuartillas de ripios y de novelas clásicas con títulos tan rimbombantes como este: *El niño Pomponio y la ninfa Eufrasia*. Esta novela fue creada por uno de aquellos literatos en un estado de embriaguez helénico-romana. Sin embargo, ellos se divertían y soñaban. Soñaban tanto como escribían.

—Éramos felices— dice Azcona.

El caso es que los tres acabarían llegando, de forma diferente. Eso sí, todos «trasladando consonantes», como definía Azcona el imperativo de salir de la ciudadela para dedicarse a escribir: Cañas desarrollaría toda su actividad literaria —prolífica y diversa— en Barcelona, como traductor y como autor. En este apartado, hay que destacar su novela *Nubes y barro*, que viene a hablar de toda aquella etapa de aspiraciones al parnaso, y a la que volveremos de inmediato. Y Martínez pondría rumbo a Buenos Aires, donde se dedicaría al teatro y a colaborar en las revistas de humor; un humor que algún cronista bonaerense calificó de «ácido y encapotado» y que era homologable al que se gastaba en *La Codorniz*. Azcona —ya el guionista internacional Rafael Azcona— se encontraría con él por última vez durante un viaje a Buenos Aires previo al rodaje de *La boutique*. José María Cañas publicó en 1953, en Barcelona, para la prestigiosa Luis de Caralt, *Nubes y barro*, una indisimulable crónica, teñida de amargura y desilusión, de la peripecia mancomunada por el trío; sobre la salida de la provincia, pero también sobre las miserias de la bohemia negra y la tentación del regreso sacrificando la carrera literaria. Sobre el tanteo en lo oscuro.

En 1958, Azcona publicaría *Los ilusos*: su *Nubes y barro*, bien podría decirse. Y ahora los tres amigos son los poetastros Paco Durán Ruiz, el protagonista, huérfano de madre y abandonado por su padre, Mateito y Fermín. Una misma sensación de futilidad y de fracaso, de humo, de cuartillas muertas, cerrará estas vidas paralelas. Y es que lo no conseguido, la empresa no lograda, se mantendrá como un tema troncal de la dramaturgia de Azcona. El Juan Serrano de *Nubes y barro* concluía: «He escrito un artículo, he

leído un poema, he mirado por la ventana y he pensado: Mañana lloverá también. Como tenía deseos de fumar, he deshecho unas colillas y la ceniza negra ha caído sobre las cuartillas húmedas y allí se ha quedado». Y el Paco Durán de *Los ilusos*, una vez frustradas definitivamente sus ilusiones literarias, las que le movieron desde Pamplona a Madrid, y resignado a verse empleado varado en un hotel, comprendió, según el narrador, que las ilusiones «las llevaba arrastrando por el suelo, y tuvo que tranquilizarse pensando: “Bueno, las tiraré por el primer retrete que desatranque”». Lo mismo que haría años más tarde Fernando Tobajas con sus mensajes de amor en *El anacoreta*.

Como una forma de añorar lo perdido o no contado, incluso por encima de lo que él mismo y sus siguientes cómplices —ya en el mundo del cine— llegarían a poner negro sobre blanco, Azcona siempre valoró e incluso envidió el genio vecino, ajeno, próximo. Y pegó el oído. Lo que surgía espontánea y libremente en la conversación era para él el lugar natural de las ocurrencias y de su estado superior, las ideas. Y así recordaba que ya desde sus primeros días trabajando con Marco Ferreri, lo que más les gustaba hacer en los cafés era inventarse los diálogos que mantenían los desconocidos que estaban sentados en los veladores de al lado, y que él lamentaba mucho que esos diálogos repentizados no hubieran quedado grabados.

EL PRIMER y definitivo «giro de guion» en la vocación como narrador de Azcona sería precisamente el de dedicarse a escribir guiones para el cine. Pero aunque de manos del milanés —de una manera inopinada y casi fatal— llegara esto a convertirse en su profesión, el guion cinematográfico ya había asomado en el horizonte —muy lejano, claro— de la terna logroñesa. De una forma improductiva, pero amena, colaborativa y nutricia (literalmente). Condiciones a las que —vaya por delante— nunca habría de renunciar Azcona en su futuro ejercicio profesional, cuyo presupuesto siempre sería el

de que las ideas, sobre la mesa, tomaban el adecuado incremento: la «política del incremento», podríamos denominarla; formulada de una manera espontánea en aquellas tardes logroñesas de merienda y convivio literario en la casa de Juan Lobo. Pero amplíemos este episodio iniciático... Un factor fundamental en el desarrollo de Azcona fue la figura de su paisano Enrique Paúl y Almarza. Azcona recordaba que hubo un momento en que sus amigos pensaron que, frente a la escasa rentabilidad de la literatura, los guiones para el cine eran lo que «pitaba». Téngase en cuenta que era un momento en que el cine era el mayor espectáculo; que solo en una ciudad como Logroño había siete salones —ocho en verano—, que las revistas de cine llegaban a los quioscos logroñeses, que había una constelación de astros nacionales de la pantalla y películas nacionales e internacionales de gran éxito (en España, los años Cifesa, y títulos míticos del cine americano que llegaron con retraso tras las guerras española y mundial). Y eso que Azcona, por esas fechas, nunca se tuvo por un aficionado, ni mucho menos.

No se trata aquí de completar la semblanza de Paúl y Almarza, compleja, contradictoria y errática en su evolución —abogado, periodista, masón, fotógrafo, escritor, miembro en los años treinta primero del Partido Republicano Democrático Federal, luego del Radical de Lerroux y finalmente partidario de la sublevación franquista—, sino atender a ella solo en lo que atañe a su relación con el grupo; para el que un Paúl y Almarza ya sexagenario pudo constituir, a mediados de los años cuarenta, un ascendente en cuanto a su heterodoxia, singularidad y espíritu polifacético —como lo fuera, en otros aspectos más entrañables, el mítico Godofredo Bergasa, don Godo—, pero de una manera especial también debido a su afición cinematográfica. Paúl y Almarza venía publicando desde 1942, sin una periodicidad concreta, artículos sobre cine en el diario local *Nueva Rioja*. En ellos, trataba asuntos como los hábitos y formación de los actores españoles, la cuestión de la identidad nacional —a la par que moral— del cine patrio o los estragos que, según él, causaba en

el público lo que se veía en películas de otras latitudes. Azcona recordaba cierta visita del trío al prolífico Paúl y Almarza. Lo decisivo de ese encuentro fue que aquel hombre les comentó que tenía escrito un guion de cine. Azcona no podía darnos más detalles, pero una investigación en los anales del Registro de Propiedad Intelectual nos ha permitido comprobar que, efectivamente, Paúl y Almarza se llegó a postular como guionista a la altura de 1945, fecha alrededor de la cual tuvo que producirse el encuentro. En el mes de febrero de ese año, había escrito en Logroño un «guion cinematográfico» con el título *Sed de justicia*, impreso en la Imprenta Comercial Rivas y descrito en el registro como «uno de 31x21 cm» y compuesto de «1 hoja». Lo que lleva a pensar que se trataba solo de una sinopsis argumental sobre la que quería garantizar el derecho de autoría. Pero es que en el mismo año, y para la misma imprenta y con el mismo formato —de nuevo, una única hoja—, había escrito y posteriormente registrado otro «guion» bajo el título de *La monja alférez*. No contento con ser autor de uno sino ¡de dos «guiones»!, también en 1945 redacta y registra —misma imprenta, formato y extensión, una hoja— un texto titulado *Cómo escribir un guion cinematográfico*.

A raíz de aquella conversación con Paúl y Almarza, en la que este se había presentado ante ellos como una autoridad y como única referencia local en la materia, los tres jóvenes pensaron que era a guionizar a lo que debían pasarse a partir de ese momento; o al menos a intentarlo. Así, las reuniones vespertinas en Juan Lobo, en las que merendaban y perpetraban historias, cambiaron de objetivo, adquiriendo...

el ritmo de una pequeña ceremonia, los modos de una pequeña puesta en escena y el procedimiento de una ensalada. Azcona contemplaba a Cañas y a Martínez representando las incidencias de la acción. Si uno decía que «ahora fulanito se acerca a la ventana y mira a través de...», pues ese uno mimaba los pasos de fulanito hasta la ventana, y si después «fulanito se alejaba de la ventana y volvía a decirle a menganito que...», reproducía lo imaginado, mientras el

«coguionista», sentado en una mesa, iba tomando nota de los avances. Azcona contemplaba y escuchaba la gimnasia del guion de sus amigos. En que iban finalizando la sesión de escritura, sacaban el tomate, la lechuga y la cebolla —todo cogido de las huertas que daban al Ebro— y lo iban lavando y troceando. Se cerraba la sesión de guion en compaginación con el inicio de la ensalada, que ya estaba dispuesta en la ensaladera, a punto. Entonces, Marcos Martínez, tocándose la montura de sus gafas, exclamaba: «¡Esto va tomando incremento!».

Curiosamente, entonces era Azcona el que miraba cómo los demás iban aliñando el guion, «incrementándolo», sin llegar nunca a culminarlo.

Con estos antecedentes, no resulta extraño, sino muy revelador, que el guion o la figura del guionista fueran motivos argumentales o que se hiciera alusión a ellos en algunas de las cinco novelitas de quiosco que Azcona escribió, ya en Madrid, bajo el seudónimo Jack O'Relly para la «Biblioteca de Chicas» entre 1954 y 1958. Es el caso de *Amor, sangre y dólares*, publicada en enero de 1954, y que debemos considerar a todos los efectos la primera novela de Rafael Azcona, aunque paradójicamente él no figurara en ella. O, mejor dicho, figurara «de aquella manera» como traductor-adaptador. «Adaptada del inglés por Azcona», se lee en su interior. Y no será la única de las cinco novelas de O'Relly en la que Azcona recurra a esta humorada atributiva.

En *Amor, sangre y dólares*, el matrimonio Carey y su hija Lena llegan desde San Francisco a España con el propósito de espabilar a esta de una fase abúlica. A ello contribuirá el vino de Rioja y el flechazo que Lena sentirá por un matador de toros llamado José Velázquez. El padre de Lena Carey es un cineasta *amateur*, que ha conquistado a su esposa gracias al consejo que le dio un guionista de cine, supuesto conocedor del alma femenina:

En mi club solía ver a un escritor de guiones cinematográficos... Nos saludábamos y hasta algún día coincidimos en la misma mesa

Filmografía

Filmografía malograda de Rafael Azcona

Un rincón para querernos (versión Zaragoza) (1956) > *Un rincón para querernos*
(1965)
El castillo (1957-2008)
El ataúd (1957)
Vacaciones en Canarias / Escala en Tenerife (1957)
Tierra de nadie / Los aficionados / La fiesta nacional / I tiffosi della corrida (1958-
1978) > *La vaquilla* (1985)
Lazarillo de Tormes (1959)
Te espero en Eslava / Dos chicas del coro (1959-1960)
[El político y la meretriz] (1960)
Viaggio in America (1961) > *El poder de la mafia* (Mafioso, 1962)
[una película bélica en Yugoslavia] (1961)
[una película en Sudáfrica] (1961)
Caronte (1961-1962)
Play-bloy (1962)
El adulterio (ca. 1962)
Ideas para Cinerama (ca. 1962)
Crecimiento demográfico (ca. 1962)
[El playboy impotente] (ca. 1963)
Arturo (ca. 1963)
La ballena (ca. 1963)
Les Combinards (1963), reapropiación francesa de *Se vende un tranvía* (1959)
Picaresca / El Buscón (1964)
Prova di matrimonio (1964)

Il santone (1964)
Casanova (1964)
Il magnifico cornuto (1964) > *Celos a la italiana (Il magnifico cornuto, 1964)*
2 de noviembre (1964)
Il letto racconta (1964)
El Vaticano (1964)
[Viejo travesti] (1964)
[El banquete fúnebre] (1964)
La fabbrica dei soldi (1964), reapropiación italiana de *Se vende un tranvía* (1959)
La Famille c'est sacré / Una famiglia moderna (1964-1965)
Inseminación / Inseminación artificial / Días fecundos / Los estériles (1964-1976) >
Una noche embarazosa / Il pupazzo (1977)
[Italoamericano en Brooklyn] (1965)
Historia de amor (1965)
La boda (1965)
Los españoles y el amor (1966)
El viudo / Los viudos (1966)
La bomba de Palomares (1966)
Don Juan Tenorio (1967)
[Calderón en Londres] (1967)
A mi querida mamá, en el día de su santo / La demolición (1967-1972) > *Alla mia cara mamma nel giorno del suo compleanno* (1974)
El gordito relleno / Il grassone (1968)
La trapera (1968-1969)
Estudio amueblado 2.P. (1969) > *Estudio amueblado 2.P.* (1970)
Ícaro (1969-1970)
Animales domésticos / Dulces animales domésticos (1974-1978) > *Chechu y familia* (1992)
[Las chicas secuestradas en el túnel] (ca. 1975)
El museo ocupado / El museo no se rinde (1979-1988) > *Pasodoble* (1988)
Bodas de oro (1981)
Don Quijote, serie de televisión (ca. 1982)
Medalla de honor / Matrícula de honor (1982-1983)
El laberinto (1989)
Cómo ser mujer y no morir en el intento (1990) > *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (1992)
Nacional IV / ¡Viva Rusia! (1990-1992)
Cadaqués 1927 / Un verano en Cadaqués (1991-2017)